

Guillermo Cabrera Infante o el cuentista cubano: memoria, identidad y oralidad en *Así en la paz como en la guerra*

Sandro R. Barros

Western Illinois University

El escritor como la isla

La afirmación de que Cabrera Infante (1929 - 2005), o en otras palabras, su personalidad literaria, representa la isla cubana en todo su aspecto ontológico no constituye una afirmación exacerbada. La vasta producción literaria del autor parece indicar, directamente, una relación íntima entre su escritura y su mundo cubano. El universo caribeño, aquél que habita dentro y fuera de Cabrera Infante, se configura en el conjunto de sus obras como una región insólita, cuya exquisitez no se ha dejado borrar ni por la distancia del exilio ni por el paso del tiempo.

Juguetona, sincera, colorida, vívida en sus descripciones de La Habana, experimental y a veces declaradamente confesional, la escritura cabreriana lleva dentro de sí un sentido de propiedad representativa de un universo muy particular, identificable a través de la multiplicidad de referenciales y símbolos pertenecientes a un espacio peculiar. El presente ensayo señala, a partir de la primera obra cuentística del autor *Así en la paz como en la guerra*, cómo la memoria y la oralidad participan activamente en el proceso de la escritura, y cómo estos artificios conforman el sentido de la identidad en la literatura del escritor cubano.

El cuentista y el cuento entre la paz y la guerra

¿Qué hay de *sui generis* en la cuentística de Cabrera Infante que hace con que reflexionemos sobre ella como un artefacto cultural imbuido de un sentido de identidad caribeña? ¿Sería sólo la subjetividad histórica ya presente en sus primeros cuentos un elemento estilístico que imprime un sentido de identidad a la escritura?

Pensar en el cuento latinoamericano contemporáneo es, antes que nada, volver a repensarlo, y no exclusivamente en términos poscoloniales.^[1] Asimismo es necesario reconocer el impacto de sus orígenes lejanos y tradiciones orales como una fuente germinal de su representatividad en un carácter universal. El apólogo, la parábola, el ejemplo, la anécdota, y otras formas narrativas antiquísimas son, en principio, lo que se viene llamar de “cuento” hoy en día. Bastaría citar aquí a Gabriel García Márquez, Reinaldo Arenas, Juan Rulfo, Euclides da Cunha, entre otros, para que se aprecie como la subjetividad histórica particular de un determinado autor se infiltra y se diluye en la escritura, posicionando al propio escritor y su obra en un *locus* ambiguo entre realidad y ficción. El propósito de este estudio no nos permitirá desarrollar con mayores detalles la trayectoria del cuento en su contexto territorial hispanoamericano. Sin embargo, es importante señalar aquí su manifestación en un aspecto histórico e ideológico, que nos llevará a comprender la materia constitutiva de los cuentos de Cabrera Infante, y situar a este autor dentro de un contexto donde la ficción ha caminado muy próxima a una

realidad percibida comunalmente. El género cuentístico, en manos del autor cubano, se configura como una categoría literaria imbuida de un sentido profundo de historicidad, tradición y, principalmente, supervivencia.

Si sobrevivir a la memoria o a la propia historia a través de la palabra es un acto instintivo, concluiríamos, entonces, que la propia acción de contar una historia a alguien se comprende como uno de los instintos más básicos del ser. En *Mil y una noches* el personaje de Sherazade ya ejemplificaba metafóricamente que la humanidad necesita del cuento como un gesto que asegura la propia supervivencia individual. De la intensidad de su fábula, del poder de su labia e imaginación, dependía su existencia: “Mañana habrá más”. le prometía la joven al viejo sultán. Y Sherazade, la primera cuentista, sobrevivía por el sortilegio de la palabra y la promesa de un cuento nuevo, más intenso e indudablemente corto, pues, “mañana tendría que haber más” (Verísimo 728).

Para Sherazade, inventarse cuentos representaba un acto de persistencia y conservación. En Cabrera Infante el cuento simboliza, de cierto modo, una necesidad vital. Quizás sea por esta razón, para sobrevivir a la historia, para rememorarla intensamente, que el autor exiliado estampe en sus textos un profundo sentido de historicidad y vitalidad manifestado a través de un lenguaje sumamente orgánico. Como Sherazade, Cabrera Infante escribe porque reconoce que la manutención de la memoria es un acto inherente a la persistencia de la especie humana, o reconociendo, también, que lo cubano que hay en él, un día, estará en extinción.

Aunque extremadamente criticada la relación que aquí se expone de la interdependencia entre historia y literatura, es decir, el concepto de que la literatura se relaciona íntimamente con su momento histórico y es, en cierto modo, un subproducto de la propia historia, la obra de Cabrera Infante requiere la aceptación de esta interdependencia como un acto condicional de la escritura.^[ii] Al referirse a la posición del escritor ante la historia, el autor comenta:

Somos actores de una historia increíble y espectadores de otra historia aún menos verosímil. La gesta imposible de los barbudos, el triunfo total de la revolución, el cambio violento que se opera en nuestras vidas, nos impide ver cómo los factores de contención preparan sus frenos [...] Es entonces que toda la realidad se acomoda como los hechos clasificados en un libro de historia y lo que a uno le parece increíble – inclusive los doloridos defensores de la peor ralea criminal que ha nacido en esta isla – se ve como el flujo de los elementos de una historia. (Machover 231)

Para Cabrera Infante, la memoria y el reconocimiento de la historia parecen representar la propia esencia de la escritura. La autoconciencia de la historia cubana y de los agentes que sobre ella actúan son elementos que le permiten al autor transitar libremente entre los más variados géneros literarios sin perderse de sí mismo, sin perder la cualidad cognitiva de su escritura. “La vida es el eje sobre el que escribe”, afirma Rosa María Pareda, “y todos sus textos, como su biografía, se mueven precisamente en la rica contradicción entre observación y pasión, entre la crónica y la escritura, entre el

movimiento y la quietud” (26). Añadiríamos aquí que la obra del autor también camina hacia la idealización de un pasado que llega a suprimir la condición “real” de la propia historia, ubicándola por lo tanto en la esfera de lo referencial, de “la perspectiva del vencedor o del vencido” (Walcott 371). El carácter intrahistórico de los textos de Cabrera Infante se demuestra como una condición imperativa presente en cualquier lectura que se haga del conjunto de sus obras, y el rol de la memoria en el proceso de reimaginación histórica en el campo de la “ficción,” más allá de constituir un problema de hermenéutica posmoderna, entra en choque con la propia intransigencia de la homogeneidad del discurso histórico tradicional.

Es justamente la memoria y la relación del sujeto autorial con su momento histórico la materia creativa de la primera colección de cuentos de nuestro autor titulada *Así en la paz como en la guerra*. Gran parte de estos cuentos, publicados en 1960 y escritos entre 1950 y 1958, demuestran esbozos del Cabrera Infante de *Tres tristes tigres* y *Vista del amanecer en el trópico*.

Tanto en las viñetas que separan los quince cuentos de *Así en la paz* como en los cuentos en sí, la idea principal de este conjunto de narrativas no persigue, exactamente, una exposición ficticia de la realidad histórica cubana. Sin embargo, el lenguaje utilizado por Cabrera Infante en la estructura de sus cuentos impone una cierta ambigüedad lúdica en la caracterización de los eventos acaecidos en La Habana de los años 50, como la presencia norteamericana, los movimientos revolucionarios, la situación socioeconómica precaria, entre otros. La ambivalencia en cuanto a la transposición de hechos reales tratados de forma subjetiva en las propuestas temáticas de los cuentos se refuerza por la alternancia de episodios que describen una Cuba idílica y aquellos que describen un país al borde de la revolución.

Gran parte de la sensación de identificación por parte del lector con la realidad e historia cubana ocurre debido a la fuerza estilística con que Cabrera Infante conjura las imágenes dentro de la esfera de la acción narrativa. Al pintar verbalmente las imágenes dentro de una contextualización histórica particular, y utilizando un lenguaje cuya oralidad coloquial adquiere una importancia textual fundamental, el autor establece la relación entre lo visual y el lenguaje como una puente de identificación entre el cuento y su época.

Viaje cuyo destino final ya se sabe desde el principio, el camino trillado por Cabrera Infante a La Habana de sus recuerdos no establece, necesariamente, un trayecto memorable hacia las zonas comunes de lo reconocible en la isla: sus calles antiguas, sus edificios barrocos, sus personajes exóticos, o aún, el intoxicante ritmo del habla y de las canciones cubanas, muchas veces transcritas textualmente. La relación del autor con su tierra natal se revela más allá de la escritura como una imaginable fotografía, como la retratación verbal-estática de lo pictórico.

Si las fotografías, por lo general, poseen la capacidad única de revelar al mundo un presente eternizado, las palabras tienen el poder de transformar este presente en algo más complejo que cualquier imagen estática, o sea, la historia por detrás de la imagen. Es

justamente a través de este recurso, el fotografiar con la memoria y justificar el tiempo con las palabras, lo que imprime a los cuentos de Cabrera Infante una calidad panóptica, casi cinematográfica. El éxito de la formación de la imagen provocada en la tela mental del lector a partir de la descripción verbal reside en la propia conciencia, por parte del autor, del poder de la memoria y su capacidad de superación de la realidad. En varias entrevistas, Cabrera Infante afirma que La Habana real, aquélla que hoy se presenta a él, no le ejerce ningún interés literario. Es La Habana presente en su imaginación, aquella que presenció antes del exilio, lo que le nutre y le confiere la materia prima para sus creaciones literarias:

La Habana es una obsesión. No La Habana como un sitio determinado, porque ahora yo podría regresar, dadas ciertas condiciones, pero a mí no me interesa para nada. Ya yo regresé en el año 65 y vi la total destrucción de La Habana. Tú podrías decir: <<Bueno, es la destrucción del recuerdo de La Habana.>> Muy bien, de acuerdo. Pero es que es ese recuerdo lo que a mí me interesa. *No La Habana física particular.* (Machover 226, itálicas nuestras)

La Habana idílica a que se refiere Cabrera Infante tiene su gestación visual precisamente en la manifestación de la escritura a través del recuerdo. A su vez, el recuerdo, dentro y fuera del plano de la palabra, suele presentarse de dos modos: o como una acción incompleta, fragmentada por la imperfección de la memoria; o como algo más real que la realidad, es decir, el recuerdo es complementado imaginativamente debido a la propia imperfección del acto memorial. En el caso Cabrera Infante, la expansión verbal que adquiere la escritura supera la imperfección de cualquier referencial cubano que el autor pueda presentar en sus textos. El tono hiperbólico dedicado a la reminiscencia alcanza un valor normativo dentro de la estructura, lo que provoca no sólo la sensación de la formación de la imagen - la “fotografía” de la narrativa - sino que también hace que la propia narrativa se desarrolle a partir de un vínculo sensorial establecido con el lector.

Como una cámara cinematográfica, que no sólo registra la imagen sino que le confiere una carga emotiva específica, la escritura de Cabrera Infante se extiende más allá del captar del momento dentro del cuento. Semejante al cine, el movimiento de la imagen en los cuentos cabrerianos parece poseer una importancia estilística que trasciende la retratación de lo estático. Para que la imagen textual adquiriera un aspecto transitorio, para que se conforme receptivamente como un ambiente en movimiento, Cabrera Infante infunde en sus textos una tonalidad modal camaleónica, de carácter experimental, que se adapta tanto a las necesidades de la creación de la imagen como a las de la palabra:[ⁱⁱⁱ]

El rumor del viento en las hojas de las buganvillas y la fragancia de las fedoras me traía su recuerdo; me llegaba en el viento, mezclado con el ruido desvaneciente de la ciudad allá abajo y aunque yo sabía que no estaba en el aire, sentía su olor palpitando en las aletas de la nariz y un sabor dulce y agrio y picante me venía a los labios mientras un dolor agradable subía por las paredes de mis huesos nasales [...] (“Las puertas se abren a las tres” 29)

El proceso de la sinestesia como un artificio creador de la imagen, como se observa en el fragmento citado más arriba, infunde en la narrativa de Cabrera Infante una sentimentalidad intimista, configurada a partir de una interferencia simbolista en la escritura. Sentir la imagen (o la memoria) a través de la escritura se dispone como un acto elemental que antecede al hilo de la narrativa de los cuentos de *Así en la paz*. La ambientación, fundamental no sólo en la primera obra del escritor cubano sino en todo el conjunto de sus trabajos, participa de la acción de modo esencial. La importancia conferida a la caracterización del *locus* narrativo adquiere una constitución cinética al imponerse en la escritura a través del recurso simbólico:

el mar es un gallo negro de crestas blancas de espuelas de olas, enfuriado y pasivo a la vez: es un cuervo de alas de agua y de la negrura de su plumaje entresalen blancos plumones: es un caballo-loco, negro y salvaje, que atado sin embargo cabalga con furia dentro de un hoyo, sus dispersas crines blancas al viento, la boca babeando blanca espuma [...] (“Mar, mar enemigo” 99)

Además de utilizar el artificio simbólico como un vínculo emotivo que une simpáticamente al lector con el referencial dentro de la narrativa, Cabrera Infante parece también dedicar igual atención a la intensidad y a la emotividad del lenguaje en su representación oral. Aproximando a la audiencia de sus cuentos a su mundo cubano particular, la presencia de la voz humana remite a algunas reflexiones significantes acerca de la reconfiguración de lo tradicional, la identidad y la memoria en la escritura del autor en exilio. Sobre esta organicidad del lenguaje presente de manera contundente en sus obras, Cabrera Infante afirma: “lo que siempre me ha interesado del lenguaje son las posibles comunicaciones y la enorme capacidad generativa de las palabras. Estoy envuelto en un juego permanente con el lenguaje, eso es lo que evita que muera de aburrimiento ante la máquina de escribir” (*El país* http://www.elpais.es/articulo/cultura/CABRERA_INFANTE/_GUILLERMO/PREMIO_DE_LITERATURA_MIGUEL_DE_CERVANTES/Cabrera/Infante/reitera/fe/capacidad/regenerativa/palabras/elpepicul/19971210elpepicul_15/Tes/).

Si en escritores como Lezama Lima, o Roa Bastos, la literatura en todo su aspecto ontológico aparenta servir de materia constitutiva del cuento, o sea, el autor se nutre de la propia literatura y del bagaje literario para la elaboración de sus htuales, pero sin embargo subvertido en su propósito literario.^[iv] El siguiente fragmento de *Así en la paz* demuestra la subversión a que el autor somete el lenguaje al servicio de la caracterización formativa del personaje en su *locus* ambiental:

Bueno, la cosa es que cuando uno tiene una casa no puede dejarse pasar por la mota, porque ya se sabe que camaleón que no muerde. Porque mire, por ejemplo, esa muchacha Josefina. Es de lo mejorcito. Limpia, asiadita [sic], no arma bronca nunca y vive aquí, con lo que uno la tiene siempre a mano, y nunca anda regatiando [sic] que si que le ha quedado poco [...] (“Josefina, atiende a los señores” 70)

La experimentación con el coloquialismo cubano y su materialización textual demuestran una suerte de valentía autorial investigadora que revela a Cabrera Infante no sólo como un sujeto observador de la realidad histórica, sino también como un intérprete de la misma. En este sentido, el lenguaje posibilita no sólo la manifestación del texto como una crónica costumbrista sino también como un cuento profundamente arraigado en su contexto histórico.

“Balada de plomo y yerro” ejemplifica la relación que establece la escritura y el lenguaje con ciertos aspectos históricos de la sociedad de La Habana de los años 50. Escrito en el mismo año del golpe de estado Batista (1951), “Balada” describe una emboscada frustrada cuyas consecuencias trágicas se cobran la vida de un inocente. Mediante un discurso dotado de realismo ácido, Cabrera Infante construye una narrativa en la que el tono político de opresión y gangsterismo se dispone textualmente a través del habla de los personajes. La violencia descrita por las acciones de los interlocutores se refleja en sus propias palabras: “¡Me cago en Dios! Hemos trabajado por gusto” (89), expresa uno de los ejecutores al final, al darse cuenta de que ha asesinado a un inocente.

La experimentación con un lenguaje fidedigno a la composición de los personajes prueba la atención dispensada al detalle en la escritura cabreriana. En “Un rato de tenmeallá” se verifica el cuidado estético por parte del autor al reflejar la condición existencial del personaje a través de la transcripción textual de su lenguaje particular. El cuento presenta un monólogo interior en que la protagonista, una niña de seis años, reacciona a los problemas económicos de su familia. A través de un discurso de carácter oral, discontinuo, correspondiente a un hablar infantil, Cabrera Infante plasma a través de la óptica de la protagonista la precaria situación económica cubana durante la década de los 50. El cuento está constituido por dos párrafos sin signos de puntuación y sin pautas que indiquen un final de continuidad. Las ideas se vinculan por la conjunción aditiva “y”, expresando con nitidez una manera pueril de enunciar pensamientos y comúnmente conectar las sentencias. En un primer instante, la escritura parece indicar una cierta dosis de experimentación estilística de difícil comprensión. Sin embargo, al acompañar la narrativa a través del discurso del personaje infantil, el lector sintoniza su entendimiento del mensaje textual con el de la narradora. Esta acción operativa, que enfatiza la oralidad para que el lector perciba a través de la escritura un sentido de identidad particular en la construcción del personaje en su *locus* ambiental, constituye una propiedad constante de los cuentos de *Así en la paz* bien como en toda la literatura de Cabrera Infante:

y cuando la tierra estuvo bien mojada puse todo en su lugar y me agache y comence [sic] a remover el fango para que las torticas me salieran bien y no pasara lo que ayer cuando no alcanzo [sic] para hacer un buen cocinado y se desmoronaban en las manos y pense [sic] que queque hubiera hecho y hice [sic] unas cuantas y las puse a secar bien al sol [...] (“Un rato de tenmeallá” 17)

Entre la historia y la memoria

Las historias narradas en la primera obra cuentística de Cabrera Infante demuestran, de forma contundente, una suerte de espejismo social en que la literatura ficticia frecuentemente suele aventurarse. Tal vez como periodista que ha sido, el autor mantuvo a lo largo de su carrera un estilo literario que defiende la escritura sin elementos aparentes de ficción. Sin embargo, la estilística retórica del escritor cubano no constituye un lenguaje periodístico. En efecto, son las imágenes y la ambientación, y no tanto el énfasis en los hechos, la fundación sobre la cual el autor cubano apoya su escritura. La mediación entre presente y pasado se traduce en Cabrera Infante como “la reescritura de una Historia a veces conocida, a veces disimulada” (Machover 134).

Más que narrativas, los cuentos de *Así en la paz* son sentidos por el lector como producciones embebidas de un sentido de identidad que sobrepone múltiples visiones de una misma isla. Las barreras existentes entre las diversas versiones de esta isla – la Cuba memorial, la Cuba mitológica, la Cuba imaginada– son frágiles, a veces casi inexistentes. A la deriva en una perenne reconstrucción memorial sobrevive la escritura de Cabrera Infante. Transitando sobre un *locus* entre-mundos, vagando entre la historia, el idealismo y la ficción, la obra de Cabrera Infante se forma y se transforma para que, finalmente, la memoria, tal como el propio cuento, sobreviva al autor y a su propia historia.

Notas

[ⁱ] Aunque se reconoce aquí el valor de la contribución de la línea crítica poscolonial, este ensayo se propone a abordar el aspecto universal y subjetivo de la escritura de Guillermo Cabrera Infante.

[ⁱⁱ] Véase, por ejemplo, Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*.

[ⁱⁱⁱ] En *Exorcismos de esti(l)o* Cabrera Infante demuestra, a través de una serie de experimentos lingüísticos, el carácter filosófico, lúdico y entretenedor de su obra.

[^{iv}] De acuerdo con Cabrera Infante, el lenguaje en su carácter oral estuvo presente en nuestra sociedad antes que siquiera se sospechara la literatura. Para el autor cubano, es imposible desasociar la retratación de lo oral en la escritura porque “su reconfiguración textual demuestra transparentemente el carácter eterno del propio lenguaje” (Pareda 103).

Obras citadas

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Cabrera Infante, Guillermo. *Así en la paz como en la guerra*. Barcelona: Six Barral, 1979.

---. “Cabrera Infante reitera su fe en la capacidad regenerativa de las palabras.” *El país*. 10 Diciembre 1997.
<http://www.elpais.es/articulo/cultura/CABRERA_INFANTE/_GUILLERMO_PREMIO_DE_LITERATURA_MIGUEL_DE_CERVANTES/Cabrera/Infante/reitera/e/aacidad/regenerativa/palabras/elpepicul/19971210elpepicul_15/Tes/>

---. *Exorcismos de esti(l)lo*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

García Mínguez, Eligio. *Son así: reportaje a nueve escritores latinoamericanos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2002.

Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder: Escritores cubanos del exilio*. Valencia: Universitat de Valencia, 2001.

Pareda, Rosa María. *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Edaf, 1979.

Veríssimo, Luis Fernando. *Todas as comédias*. LPM: São Paulo, 1999.